

*A la escucha del argumento musical*¹

Listening to the Musical Argument

Maria LLIDÓ VICENT

UNED

mlldovicent@gmail.com

Recibido: 29/07/2013

Aceptado: 30/05/2014

Resumen

Este texto trata de recoger algunas de las implicaciones de un giro *musical de la filosofía* señalado por Eugenio Trías. Este giro ha sido llevado a cabo también por autores como Jean-Luc Nancy y Marie-Louise Mallet, quienes plantean la posibilidad de un sentido no basado en el orden lógico del discurso, sino entendido como un acontecimiento de carácter casi *táctil*. La *sonoridad* permite abrir un *espacio de escucha* en el umbral del sentido, de modo que en este espacio se da una génesis distinta que posibilita la puesta en resonancia de la comprensión entre sujeto y mundo. Así, la filosofía empieza a prestar oídos a la sonoridad, a pensar *en compañía de la música*.

Palabras clave: acontecimiento, escucha, giro musical, sonoridad, táctil.

Abstract

This text seeks to bring out some of the implications of a *musical turn of philosophy* pointed by Eugenio Trías. This turn has been carried out also by authors such as Jean-Luc Nancy and Marie-Louise Mallet, who consider the possibility of a sense not based on the logical order of discourse, but understood as an event of nature almost *tactile*. The *sonority* allows us to open a *space for listening* on the threshold of the sense, so that in this space is given a different genesis that enables the implementation in a *resonance* of the understanding between the subject and the world. Thus, the philosophy begins to listen to the sonority and to think *attending to the music*.

¹ Hemos extraído esta expresión de dos libros que tratamos de conectar en este texto: J. L. Nancy, *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrurtu, 2007 (Traducción de H. Pons), y E. Trías, *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.

Keywords: event, listening, musical turn, sonority, tactile.

1. Introducción

En la medida en que el lenguaje es capaz de arrojar cierta luz, produce también su propia sombra. Produce, además, toda una tabla de oposiciones entre conceptos. El pensamiento se juega en el lenguaje siempre estableciendo opacidades, ya que la opacidad, lo impensado, permite que sobre ella destaque la claridad de los objetos. De esta opacidad se nutren también estos objetos, de modo que la relación entre lo que puede ser pensado y lo que no, no se entiende aquí en términos de caras visibles y caras ocultas, lo que correspondería más bien a una imagen especular. Esta relación viene expresada en términos como “resonancia” y “escucha”, también mediante cierta idea de permeabilidad. Lo que puede ser pensado permanece atento a los sonidos y reverberaciones que puedan llegar de esa otra parte que permanece en sombras. La filosofía se nutre de esta apertura, y esto se constata en el interés que algunos autores han venido mostrando hacia fenómenos como la *escucha*, la *sonoridad* y la *música*. Es posible una filosofía que halle en la música la debida “apelación al otro”, un pensamiento que permanezca *a la escucha* y que pueda por fin pensar desde la música, en compañía de ésta:

“Si la filosofía se plantea la cuestión de su presentación (y si la edad de la hermenéutica coincide con la edad de la especulación acerca de la *Darstellung*) –y se la plantea desde su nacimiento–, no sólo se debe a una apelación al otro (al no-filósofo), sino a que, inmediatamente, una alteridad del discurso es de su incumbencia: el otro discurso, o lo otro del discurso, la poesía, o el *lógos* divino”².

En este sentido, todavía cabe analizar qué puede extraerse de esta expresión de Eugenio Trías que enuncia un “giro musical de la filosofía”³. Trataremos de poner en resonancia algunas de las aportaciones que autores como Marie-Louise Mallet y Jean-Luc Nancy han realizado en este pensamiento sonoro-musical.

2. Escuchar en la oscuridad

La escucha puede ser de un sonido cualquiera, puede tratarse de la sonoridad de un entorno en el que nos situamos o del sonido de una voz que nos lleva a localizar la presencia de quien habla. Esta voz también dice, y en este decir se arroja ya cierta

² J. L. Nancy, *La partición de las voces*, Madrid, Avarigani, 2013, p. 99 (Traducción de C. Rodríguez y J. Massó).

³ E. Trías, *op. cit.*, p. 881.

luz: el lenguaje ilumina, pero lo hace ocultando lo que de oscuridad queda en el mismo sonido de la voz. En determinadas situaciones la mirada no tiene tanto alcance como el sonido, carece de ese poder de apertura que la sonoridad transmite cuando sus ondas se propagan a través de las distintas capas de los sólidos. El habla no sólo dice, sino que además llama, resuena y nos pone en situación a la hora de orientarnos hacia un afuera desde el cual y hacia el cual se habla: “Sólo cuando alguien nos habla sabemos que existimos”⁴. Pero sobre todo el habla, tal y como sucede con la música, *evoca* y esta evocación exige la *presencia a sí* de un sujeto. Esto quiere decir que hay algo matricial en la sonoridad y que se da todavía algo de penumbra en el lenguaje. Un giro lingüístico no llega a alumbrar del todo esta penumbra, precisamente porque esta lumbrera se posa en pequeñas superficies de objetos y de formas mientras se escucha con inquietud el eco que procede de otros lugares, de otras paredes en las que retumban las ondas sonoras; de estas ondas cabe decir que no es posible distinguir su presencia en términos de caras visibles y caras ocultas. Esta sonoridad nos da ya una comprensión de las dimensiones de la caverna, la caverna de Platón de la que la tradición ha olvidado el eco de las voces de los portadores⁶, como señala Jean-Luc Nancy. Este eco es ya un saberse existiendo, entraña cierta comprensión de la propia medida, de los propios límites.

En la voz que habla se sigue produciendo una doble articulación por la que lo fonético deja paso a lo fonológico. Por su parte, la música se da de una sola vez; no hay en ella un plano fonético que pueda dar paso a unidades de significación que hayan sido fijadas previamente. La significación no está disponible para quien escucha, pero sí hay un sentido y un alcance. También se da una idea musical que podría funcionar en un plano simbólico, como señala Eugenio Trías⁷. Esto nos permite recordar aquí las posibilidades de un *argumento musical*, expresión que hemos extraído del libro *El canto de las sirenas*. La música permite acceder a la oscuridad oculta tras el lenguaje: Según Marie-Louise Mallet, en esta oscuridad se deja sentir la noche de la filosofía, el lugar hacia donde la filosofía mira con cierta inquietud⁸. Se trata de un lugar de aco-

⁴ J. L. Nancy, *El peso de un pensamiento*, Castellón, Ellago, 2007, p. 124.

⁵ Cf. J. L. Nancy, *A la escucha*, op. cit., p. 44.

⁶ “En la caverna de Platón no sólo están las sombras de los objetos que se pasean por el exterior: también el eco de las voces de los portadores, detalle que se olvida las más de las veces, habida cuenta de la prisa con que el propio Platón lo deja a un lado en beneficio exclusivo del esquema visual y luminoso.” *Ibidem*, pp. 45- 46, nota al pie de página.

⁷ “Este lógos musical es de naturaleza simbólica. El símbolo es, en música, la mediación entre el sonido, la emoción y el sentido”. E. Trías, op. cit., p. 19.

⁸ “La musique serait-elle la nuit du philosophe? [...] *La musique, qui échappe à la prise du ‘regard théorique’ (c’est un pléonasmе, on le sait), serait bien, en effet, comme une ‘menace’ pour la philosophie, un rappel discret mais troublant de cette nuit dont elle a toujours cru s’être délivrée*”. M. L. Mallet, *La musique en respect*, París, Galilée, 2002, p. 11.

gida, *chorá*, según Eugenio Trías⁹, término que también emplea Jacques Derrida. La filosofía deja sin resolver el problema y el obstáculo que supone el no poder constituir en objeto su propia sombra. Este juego de luces y de sombras es el que se juega entre el concepto y la escucha, justamente en el lugar donde hay límite, en términos de Eugenio Trías. Entre el concepto y la escucha se da la ambigüedad de dos fuerzas que se traducen en movimientos de concentración y dispersión.

3. Cuerpo, sonoridad y espacio

El cuerpo que es lugar, caja de resonancia y pliegue, experimenta a su vez un infinito desplegarse. Se despliega en su existencia, se extiende y se repliega. La sonoridad musical espacia este cuerpo que se regocija y se angustia, se espacia y se encoge. Mallet pregunta si no son este movimiento y esta tensión los que sentía Nietzsche, quizás también Hegel. ¿No será este el motivo por el cual el filósofo no puede permanecer por más tiempo a la escucha y la rehúye, precisamente para poder filosofar? ¿No será en este espaciarse donde la música ha sido en ocasiones relegada a las sombras?¹⁰

Las paredes de este cuerpo que se repliega y se ensancha son paredes que recogen todo el sentido, siempre a través del tacto. El sentido debe tocar el cuerpo, y este tocar es a su vez un efecto de la escritura y de la escucha, siendo también oído; se toca con todos los sentidos, que comunican tensión los unos en los otros, o como dice Nancy: “Una vez admitido que el tacto da la estructura general o la nota fundamental del sentirse: en cierta manera, cada sentido se toca al sentir (y toca los otros sentidos)”¹¹. En términos de Charles Rosen, que también tienen que ver con la danza, añadiremos que “el arte de la danza nos dirá que la música puede concebirse no sólo como un sonido, sino como movimiento y tensión física”¹².

El pliegue no es temporal, no es algo que atañe a la duración. Este desplegarse del sujeto no obedece a un desarrollo o a una proyección en el tiempo. Lejos de darse una sucesión de puntos en la existencia, lo que se da es una extensión. El alma es *res extensa*. Se dan los pliegues en el lugar donde el sujeto se expone a un tocar. La aper-

⁹ “*Chorá* significa plaza; también la plaza que se quiere conseguir a través de un puesto, o cubriendo una vacante. Significa emplazamiento campestre deiferenciado de la ciudad: campo acotado que concede albergue y hospitalidad a aquello que acoge en su seno”. E. Trías, *op. cit.*, p. 851.

¹⁰ “*Et si le philosophe ‘neutralise en lui l’écoute’, et ‘pour pouvoir philosopher’, si en tant que philosophe il ‘ne peut écouter’ – s’il n’en est pas ‘capable’ et s’il ne ‘doit’ pas le faire –, c’est sans doute parce que l’écoute viendrait troubler son univers ‘théorique’ qui, ainsi que le mot lui-même l’indique, est fondé sur la vision, la vision sensible donnant à la pensée philosophique, même si celle-ci la critique, la dépasse, voire s’en détourne, son modèle structurant*”. M. L. Mallet, *op. cit.*, p. 27.

¹¹ J. L. Nancy, *A la escucha*, *op. cit.*, p. 23.

¹² Ch. Rosen, *El piano: notas y vivencias*, Madrid, Alianza, 2005, p. 47.

tura es espacial, es discontinuidad en el distanciamiento y es a la vez acceso. La extensión es tensión hacia un afuera, como un entender previo o como un escuchar con un oído casi animal, un “aguzar el oído”¹³.

Este cuerpo es lugar, *chorá*, espacialización en el límite. En él se acoge el sentido puesto que este lugar se halla más bien hueco, espaciado. Queda espacio entre los pliegues que lo conforman a modo de caverna, cuya capacidad se halla muy lejos de estar colmada. Es posible en esta cavidad una reverberación del sonido al mismo tiempo que fuera de ella. El cuerpo está abierto y la sonoridad accede, penetra, percute y repercute, se propaga, todo ello sin romper ni rasgar, sin herir y sin provocar la muerte como sucedería con la intrusión de otro cuerpo. El cuerpo es impenetrable y es al mismo tiempo hueco al que solamente el tocar del sentido tiene acceso. La apertura se abre, separa los bordes de su entrada al tocar. Es este mismo tocar el que hace posible un despliegue: a modo de vibración sonora, está fuera y dentro a la vez, se deja escuchar al mismo tiempo que se siente el temblor. Y sin embargo el sentido es un tocar, no un asir o un apropiarse. Es un llegar y un partir siempre tangente en un instante.

Se ha hablado mucho de la relación que guarda la música con la temporalidad. Lo que tratamos de decir aquí es que la música, en tanto que sonoridad, es capaz de espaciarse, de dar espacio. La música es un arte del espacio en todas sus dimensiones, no solamente en superficie; no hay en ella superficies que oculten otras superficies, no hay caras ocultas, todo el espacio que en ella se abre se presta a la reverberación en profundidad y sin obstáculos, sin párpados que puedan cerrarse¹⁴. Marie-Louise Mallet nos recuerda la afinidad que Hegel encuentra entre música y arquitectura, y habla de que “el texto será a la música lo que la estatua del dios al templo”¹⁵, aunque en ocasiones el templo puede estar vacío, y la música puede no ser acompañamiento, presentándose como “música que no es más que música, música pura, ‘independiente’”¹⁶.

Música y arquitectura se aproximan cada vez más en una descripción de lo que podría ser una estancia vacía en ausencia de la estatua del dios. Esta ausencia de algo a lo que acudir, de un contenido dado o un objeto, se presenta como un lugar de acogida sin imagen, dejando espacio. También el animal construye, e igualmente lanza y percibe sonidos. En este sentido, el sujeto a la escucha podría no ser ni siquiera un sujeto, sino más bien un lugar: “no es un sujeto fenomenológico; vale decir que no

¹³ “Escuchar es aguzar el oído”, J. L. Nancy, *A la escucha*, op. cit., p. 16.

¹⁴ “Las orejas no son párpados”, dice Nancy a propósito de P. Quignard. *Ibidem*, p. 35.

¹⁵ M. L. Mallet, op. cit., p. 87.

¹⁶ “C’est tout le problème du ‘contenu’ (Inhalt), de la ‘teneur’ (Gehalt, comme Hegel dit aussi, mais plus rarement) de la musique et aussi de la différence entre la musique ‘accompagnante’ ou d’ ‘accompagnement’ (die begleitende Musik) et la musique qui n’est que musique, la musique pure, ‘indépendante’ (die selbständige Musik)”. M. L. Mallet, op. cit., p. 87.

es un sujeto filosófico y que, en definitiva, tal vez no sea sujeto alguno, salvo en cuanto es el lugar de la resonancia”¹⁷.

Habría un lugar de resonancia que requiere de otra parte para producir un rebote en el sonido. Se requiere una apertura desde y hacia la cual se remite en otra parte, hacia otro cuerpo. Esta remisión es sentido hacia el que hay que salir y que llega en un tocar, llegada y tocar a la que el sujeto está expuesto.

4. El funesto mensaje

La piedra muda, muto sasso¹⁸ en L'Orfeo de Claudio Monteverdi, es lo contrario del cuerpo, tal y como señala Trías: “Entre la piedra y el dios se halla el mortal, con toda su carga de sufrimiento. [...] La mayor condena del espíritu encarnado consiste en volverse piedra”¹⁹. El cuerpo paralizado, petrificado, que se concentra en sí mismo y se cierra, deja de ser cuerpo para ser masa. Cosa amasada, cúmulo colmado. Esta masa queda fijada en un punto sin dimensión, inextenso, por lo que implosiona y se anula. Esta masa es sustancia y es incorporeal. Es concepto. El discurso como sitio en el que se insertan los conceptos queda interrumpido: “del sentido, ya no queda, según cierto modo del sentido, disponibilidad, del sentido dicho, pronunciado, enunciado, del sentido incorporeal que vendría a dar sentido a todo lo demás”²⁰.

Si la masa no es cuerpo, por estar completamente cerrada en sí, el cuerpo no solamente es apertura, sino que se halla descentrado, necesariamente fuera de sí, escapa de sí por esta boca. Esto otro del cuerpo, capaz de escapar del cuerpo, parece coincidir con lo que la tradición ha venido llamando alma. Tal vez sea necesario darle otro nombre, pero a falta de este otro nombre, seguiremos utilizando, como Jean-Luc Nancy, este término. Con él designamos el sentir del cuerpo, que es un sentir de fuera y hacia fuera a la vez que un sentirse. Este cuerpo otro que es el alma es un anunciarse y exponerse cada vez, de manera singular, existiendo.

También Eugenio Trías habla del alma: “El objetivo que se persigue, a través de música y filosofía, es siempre el mismo: la salud del alma que ese cuidado proporciona”²¹. Esta expresión puede enlazarse con la que acabamos de describir en el párrafo anterior. En la “Coda filosófica” de *El canto de las sirenas* este autor nos habla

¹⁷ J. L. Nancy, *A la escucha*, op. cit., p. 47.

¹⁸ “El tercer pastor describe así a Orfeo: parece una muda piedra (*‘rassembra l’infelice / un muto sasso’*). No puede sentir un dolor demasiado intenso: *‘que per troppo dolor / non puo dolersi’*”. E. Trías, op. cit., p. 691.

¹⁹ *Ibidem*, p. 638.

²⁰ J. L. Nancy, *Corpus*, Madrid, Arena Libros, 2010, p. 89.

²¹ E. Trías, op. cit., p. 810.

de un alma que, tal y como describe Platón, elige su *daimon* mientras escucha una música que es afín al carácter de su elección. La música es acompañamiento, pero es además articulación de una pre-comprensión que se da antes de elegir. Se da una *gnosis musical*²². El punto de partida es un cuerpo que se reconoce y reconoce su alcance, su límite. La música hace posible este reconocimiento, así como la puja por un desplegarse y un abrirse desde este límite, desde fuera y hacia fuera. Con esto quizá se hace referencia al alma de la que habla Nancy, un alma-cuerpo que está fuera y que desde fuera es capaz de tocar, de abrir, de llamar a un estado de tensión que permite dejar un hueco en el cuerpo. Este hueco o cavidad es condición indispensable de la escucha. En él se produce la reverberación del sonido, de las ondas que son eco y que repercuten en las paredes internas, llegadas desde otra parte, estando fuera y dentro al mismo tiempo. Es lo que llamaríamos un estado matricial en el que voces y sonidos vienen de fuera a la vez que reverberan dentro. Se da un estado previo de reconocimiento, de ubicación, se da la primera experiencia del límite así como la posibilidad de su apertura. Estamos hablando, como señala Nancy, del “ser como resonancia” o de la “resonancia del ser”²³, lo cual viene a ser algo no disponible, algo hacia lo que debe haber cierta apertura y que requiere un silencio y una escucha. Esta resonancia impide entender el sujeto como una identidad. Se trata más bien de algo que al manifestarse o al sonar, re-suena ya en otra parte, es irreducible a un punto, no admite focalización. Solamente es accesible en una actitud que implica prestar oídos para captar ese espaciamento. Al prestar oídos, esta sonoridad es acogida también en el pabellón de la oreja, en el interior del oído, tal y como describe Marie-Louise Mallet a propósito de un cuadro de Rembrandt²⁴. En él podemos ver la figura del filósofo en una actitud que parece estar escuchando en el interior de una estancia, espacio de luces y de sombras cruzado por una escalera de caracol; esta escalera es descrita a su vez como una *cóclea arquitectónica*.

5. Masas sonoras

¿En qué medida puede una masa ser sonora? ¿Puede darse un bloque sonoro, petrificado como una pared de hormigón? Algunos compositores se interesan por determinados efectos de bloque, asumen en sus obras el efecto del choque, de la penetración, la intersección entre planos orquestales cuyo resultado llega a ser la deformación acústica, tal es el caso de Iannis Xenakis o de Edgar Varèse, tal y como

²² Cf. *ibidem*, p. 922.

²³ J. L. Nancy, *A la escucha*, op. cit., p. 45.

²⁴ Mallet realiza un exhaustivo comentario sobre el cuadro *Filósofo en meditación* (*Philosophe en méditation*) de Rembrandt en el capítulo titulado “La nuit du philosophe”, dentro del libro que venimos citando.

nos hace notar Eugenio Trías²⁵. También se da la torsión extrema, el estiramiento, la refracción y la dispersión. Instrumentación y orquestas enteras aparecen sometidas a tortura, llevadas al límite mediante la saturación de estas masas en *clústers* y *glissandi*.

Estas masas podrían ser también el peso que necesita el sentido para presionar en un lugar concreto, en alguna parte de la cavidad de la escucha. La masa sonora puesta en marcha pone en cuestión la posibilidad del vacío. No hay más vacío ni más claridad. Ni siquiera los silencios son vacío. Todo lo audible se enturbia y pasa a ser caldo de cultivo, magma y residuo de una existencia. El giro musical de la filosofía nos lleva, no a la claridad de un discurso, sino a la localización de zonas de penumbra y turbulencia que son pesantez, lugar hacia donde presiona esta pesantez. Nos lleva hacia un movimiento de territorialización y desterritorialización señalado por Deleuze, hacia un exilio del sujeto, según Jean-Luc Nancy.

En *El peso de un pensamiento*, Nancy dice que “nos hace falta un arte –si es un ‘arte’– del espesor, de la pesantez. Nos hacen falta figuras que pesen sobre el fondo en vez de destacarse de él. Que lo desfonden y que lo expongan. Nos hace falta un pensamiento como una masa en voladizo, la caída y la creación de un mundo”²⁶. A esta necesidad de pesantez corresponde la necesidad, según Trías, de “ese giro hacia la definición de la música como pensamiento y conocimiento”²⁷.

6. Polifonía de escuchas

La composición musical está expuesta a su interpretación instrumental, a su resolución técnica, o si se quiere, a un tocar. Marie-Louise Mallet no pasa esta cuestión por alto, como tampoco lo hizo Hegel: “*Hegel a le grand mérite d'être sans doute le premier philosophe, et le seul avant longtemps, à considérer que l'exécution, l'interprétation, est un caractère essentiel de la musique*”²⁸. A la hora de producir el sonido de la obra se da ya una re-producción, un rebote sin el cual la obra no suena.

Pierre Boulez describe el problema insalvable que supone para Arnold Schoenberg la transcripción de *Pierrot lunaire*²⁹. La notación musical disponible no cuenta con los medios necesarios para indicar los efectos que debe producir una línea melódica que debe decirse en lugar de cantarse. Este problema no es menor tampoco para la intérprete que debe re-crear esa voz. Ambos, compositor e intérprete quedan

²⁵ “Esta expresión, masas sonoras, constituye el santo y seña de ese gran soñador de la música del futuro que fue Edgar Varèse”, E. Trías, *op. cit.*, p. 781.

²⁶ J. L. Nancy, *A la escucha*, *op. cit.*, p. 27.

²⁷ E. Trías, *La imaginación sonora*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, p. 310.

²⁸ M. L. Mallet, *op. cit.*, p. 126.

²⁹ P. Boulez, *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 2008.

expuestos el uno al otro, mientras la pieza debe cobrar sentido en este vaivén. Este ejemplo podría darnos a entender un poco mejor lo que el sentido es en forma de toque, como algo no dado. Este toque puede llegar a entenderse como un acontecimiento: “*Le miracle, ici, c’est que l’artiste-virtuose – Hegel pense essentiellement au chanteur-virtuose – est comme une oeuvre d’art ‘en acte’, il rend présente, d’une présence complètement vivante’, immédiate, ‘la production artistique effective elle-même’: il nous fait en quelque sorte ‘assister’ à la création elle-même*”³⁰. Mallet se pregunta a la escucha de quién está Hegel: “*À l’écoute – mais de qui? De Rossini, ou de la signora Dardanelli?*”, para añadir que con esta escucha, “*Hegel oublie toutes les exigences du ‘Concept’*”.

A la composición y a la interpretación, siendo ellas ya una escucha, cabe sumar la escucha del auditorio. Esta polifonía de escuchas hace que la música nunca conste de una sola voz, por más que esté formada por una sola línea melódica. Esto es lo que explica Mallet cuando habla de un desdoble del sujeto que pasa a multiplicarse, pudiendo llegar a ser dispersión fractal³¹. Cada escucha es interpretación, y cada sujeto al escuchar interpreta nuevamente. Nietzsche habla de esta multiplicidad de interpretaciones, de esta ubicuidad del sentido que problematiza la unidad de un “dios desconocido” como fundamento único y pleno del sentido. También Charles Rosen, en su libro *El piano: notas y vivencias*, señala que para la música “la historia avanza claramente de lo táctil a lo auditivo”³². Esta afirmación contempla una única línea melódica que puede seguirse en la partitura con la punta del dedo. Con el paso de los siglos surge la polifonía, se mantiene el predominio de la horizontalidad hasta un poco más tarde, cuando líneas verticales se cruzan con las horizontales y surgen nuevas direcciones, llegando en algún momento a disolverse, a fundirse unas con otras. Se amplía el cromatismo y éste se convierte poco a poco en oscuridad; podríamos decir, en este punto, que asistimos a una deconstrucción musical que sitúa a la música occidental de nuevo a la escucha; esta vez, de otras sonoridades que provienen de cualquier parte del mundo: “Golpe del afuera, clamor del adentro, ese cuerpo sonoro, sonorizado, se pone a la escucha simultánea de un ‘sí mismo’ y un ‘mundo’ que están en resonancia de uno a otro”³³.

³⁰ M. L. Mallet, *op. cit.*, p. 129.

³¹ “*Si bien que le musicien le moins pathologiquement ‘double’ en peut composer qu’à partir d’une dualité, d’une pluralité en lui*”, *ibidem*, p. 160.

³² Ch. Rosen, *op. cit.*, p. 53.

³³ J. L. Nancy, *A la escucha*, *op. cit.*, p. 87.

7. El lenguaje de la pérdida³⁴

Hemos hablado de la voz cantada, voz que puede prescindir del significado del texto. En cuanto al instrumento musical, éste no resulta menos inquietante al hallarse convertido en cuerpo sonoro en el tocar, articulado como prótesis. Asistimos a una abolición de lo que podría considerarse interior y exterior: “*ce phénomène brouille sérieusement les oppositions fondatrices entre extérieur et intérieur, objet et sujet, corps et esprit, animé et inanimé, chose morte et âme vivante, instrument et organe, prothèse et organe naturel, etc.*”³⁵. Se opera una metamorfosis en el momento en que quedan abolidas estas distinciones conceptuales. La música propicia esta metamorfosis, y Eugenio Trías ha insistido en ello precisamente al poner un temblor en el límite, al no asegurar nada. La sonoridad musical abre la posibilidad de hacerse cargo de la propia inconsistencia. La imposibilidad de la escucha como un acto cerrado, cumplido o finalizado viene de no poder retener en el oído la voz, la música, el sonido. La escucha no retiene, pero es una aceptación de esta inconsistencia, es una recepción y una apertura hacia un sonido que no dice. Es nostalgia, imposibilidad de recobrar el tono o la intensidad, precisamente lo que la escritura no puede retener, lo que hay de vivo en un sonido. Toda música es música fúnebre, todo sonido es un adiós a la vez que un nacimiento: “*la vie la mort*”³⁶, pero también decimos que toda música es lengua materna.

Siguiendo las reflexiones de Marie-Louise Mallet, llegamos a Nietzsche: “*Nietzsche est avant tout un penseur de l’“écoute”, l’oreille es chez lui l’organe essentiel*”³⁷. Y es que el oído se ha desarrollado durante largo tiempo en la penumbra de la noche, la noche de los tiempos, de las cavernas y del miedo. El oído ha prestado atención a la oscuridad durante una de las edades más largas de la humanidad, la que enlaza con su animalidad. Es por ello el órgano del miedo y de la tensión hacia la oscuridad. Oído que trata de oír la llegada de la muerte. La filosofía, a su vez, no es posible sin esta oscuridad, de modo que mientras el lenguaje alumbra sus objetos, la filosofía se pregunta si esta lumbre no estará ocultando algo al mismo tiempo, si no se produce a su vez una ceguera. En esto consiste la escucha por parte de un tercer oído; éste es el oído que escucha lo que no se dice. En esta escucha de aquello que no se dice, la filosofía puede prestar oídos a una zona de penumbra que murmura en el fondo del sujeto, sujeto que es murmurado por antiguos sonidos.

³⁴ “La musique dit la perte, mais parce qu’elle est aussi vouée à la perte, à sa perte, elle n’arrive qu’à la condition de passer, de en pas s’arrêter, de en pas se retourner, de en pas revenir”. M. L. Mallet, *op. cit.*, p. 190.

³⁵ *Ibidem*, p. 131.

³⁶ *Ibidem*, p. 63.

En este ser murmurado por antiguos sonidos, la música se presenta, hemos dicho ya, como primera lengua materna, lo cual no quiere decir que estemos hablando de un lenguaje universal. Nos referimos a la música como lenguaje de la pérdida, pérdida que se lleva a cabo desde el primer momento de la infancia: Eugenio Trías habla de una escucha matricial. En el momento de la escucha musical quedamos expuestos a la pérdida de la presencia; sabemos que algo no está disponible, que el sonido *llega tarde* al pasar y que no hay posibilidad de volver a escuchar. No hay repetición, porque con cada nueva escucha se borra la anterior. Al decir la pérdida, la música dice también el acontecimiento. En ambos casos el decir se queda en una afirmación: “*Mais, alors même qu’elle dit ‘oui’ au tragique, et qu’elle nous invite à dire ce même ‘oui’, la musique comporte une incurable nostalgie, une insurmontable mélancolie*”³⁸. Este decir “sí” es un decir que sí al silencio, es una tensión hacia el origen del sonido y también hacia todo origen. En esta tensión ya hay un sentido. Hay una tensión que se lanza como un “*puente entre los vivos y los muertos*”³⁹, según Eugenio Trías, para quien la música contribuye a anudar principio y fin de modo que no se da una verdadera muerte.

8. Coda

Que la filosofía sea capaz de pensar *en compañía* de la música es uno de los retos que se plantean cada vez que se evidencian los límites de lo que se ha llamado *giro lingüístico*. Otra interpretación del *lógos* es posible. Este *lógos* podría ser *resonancia o timbre*. Es posible pensar en términos de reverberación una comunicación que produce una apertura en el entramado lógico del discurso. La hermenéutica es entendida, de este modo, como una “partición de voces”⁴⁰, como señala Nancy. Esta partición tiene un alcance que se extiende hacia una ética, política y estética. El *giro musical de la filosofía* se produce al permanecer *a la escucha de argumentos* que no se sostienen exclusivamente la universalidad de una forma lógica, sino que responden a la singularidad de cada voz, singularidad que permite abrir ese estado de “*mag-netismo*”⁴¹ que también Trías reconoce y describe en términos similares cuando habla de lo “pasional”. Este estado es capaz de unir, en forma de toque, distintas voces, distintos sujetos. Es posible atender, como lo hacen Nancy, Mallet, Quignard o Trías, a

³⁷ *Ibidem*, p. 144.

³⁸ *Ibidem*, p. 190.

³⁹ “La ciudad del límite, así llamada porque el límite es, a la vez, un deslinde y una demarcación, y también una red viaria de acceso (entre la vida y la muerte; entre vivos y muertos)”. E. Trías, *El canto de las sirenas*, *op. cit.*, p. 914.

⁴⁰ Cf. J. L. Nancy, *La partición de las voces*, *op. cit.*

⁴¹ Cf. *ibidem*, p. 76.

una sonoridad y una música capaces de abrir aquello que el lenguaje se ha venido esforzando permanentemente en cerrar.